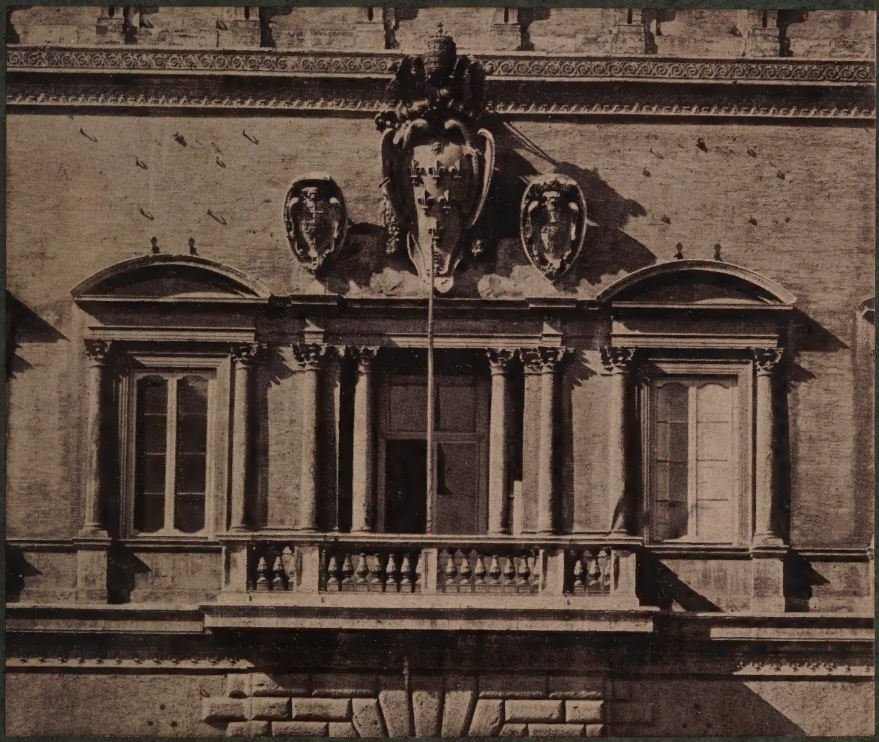
anxa
84-B
14696
c.1

LIOTECA D'ARTE
ILLVSTRATA

MICHELANGELO

A CVRA DI DAGOBERT FREY



BIBLIOTECA D'ARTE ILLVSTRATA

ROMA (V) - VIA SAN BASILIO, 11E - ROMA (V)

SERIE PRIMA: SEICENTO E SETTECENTO ITALIANO

ELENCO DEI PITTORI

GIOV. BATT. BARBIERI (Guercino) - BERRETTINI (Piero da Cortona) - FRANCESCO CAIRO - ANNIBALE CARACCI - GIOV. BATT. CARACCIOLO - GIULIO CARPIONI - GIOV. BENEDETTO CASTIGLIONE - BERNARDO CAVALLINO - DANIELE CRESPI - GIOV. BATT. CRESPI (Cerano) - GIUS. MARIA CRESPI - ORAZIO DE FERRARI - DOMENICO FETI - GIOV. BATT. GAULLI - GENTILESCHI - VITTORE GHISLANDI - CORRADO GIAQUINTO - LUCA GIORDANO - FRANCESCO GUARDI - GIOVANNI LANFRANCO - PIETRO LONGHI - ALESSANDRO MAGNASCO - MANNOZZI (Giovanni da S. Giovanni) - RUTILIO MANETTI - BARTOLOMEO MANFREDI - CARLO MARATTA - PIER FRANC. MAZZUCHELLI (Morazzone) - MICHELANGELO MERISI (da Caravaggio) - PIER FRANCESCO MOLA - GIOV. BATT. PIAZZETTA - GIOV. BATT. PITTONI - MATTIA PRETI - GIULIO CESARE PROCACCINI - SEBASTIANO RICCI - SALVATORE ROSA - ANDREA SACCHI - CARLO SARACENI - FRANCESCO SOLIMENA - MASSIMO STANZIONI - BERNARDO STROZZI - GIOV. BATT. TIEPOLO - ANDREA VACCARO - DECORATORI GENOVESI (DOMENICO PIOLA, GIULIO BENSO, G. A. CARLONE, G. DE FERRARI, GAULLI, DOMENICO PARODI) - NATURE MORTE - PAESI E MARINE - PITTORI DI GENERE E BATTAGLIE.

SEICENTO E SETTECENTO STRANIERO

ELENCO DEI PITTORI

ADAMO ELSHEIMER - IL GRECO - GHERARDO HONTHORST - JACOB JORDAENS - I LENAIN - JAN LYS - RIBERA - VALENTIN - FRANCISCO DE ZURBARAN - I CARAVAGGESCHI DELLA SCUOLA DI UTRECHT.

SERIE SECONDA: ARCHITETTI DAL SEC. XV AL XVIII

LEON. BATT. ALBERTI - GALEAZZO ALESSI - ALESSANDRO ALGARDI - GIACOMO BAROZZI (da Vignola) - LORENZO BERNINI - PIERO BERRETTINI (da Cortona) - I BIBIENA - FRANCESCO BORROMINI - BRAMANTE - FILIPPO BRUNELLESCHI - MICHELANGELO BUONARROTI - G. BATT. CASTELLO - GIACOMO DELLA PORTA - CARLO FONTANA - FERDINANDO FUGA - ALESSANDRO GALILEI - GUARINO GUARINI - FILIPPO JUVAVA - LUCIANO LAURANA - BALDASSARRE LONGHENA - MARTINO LUNGHI - CARLO MADERNO - ANDREA PALLADIO - CARLO RAINALDI - FRANCESCO MARIA RICCHINI - NICOLA SALVI - GIULIANO SANGALLO - JACOPO SANSOVINO - LUIGI VANVITELLI - ARCHITETTURA MILITARE - DECORAZIONE BAROCCA - VILLE E GIARDINI.

PUBBLICAZIONE PERIODICA DIRETTA
DA ARMANDO FERRI E MARIO RECCHI

Giannino Manchig -
Firenze - Dicembre 1975

SERIE II - FASCICOLO 19

1923

PUBBLICAZIONE PERIODICA

ARCHITETTI DAL XV AL XVIII SECOLO

MICHELANGELO BUONARROTI

VENTINOVE RIPRODUZIONI

CON TESTO E CATALOGO A CURA

DI DAGOBERT FREY

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA
DIRETTA DA
ARMANDO FERRI E MARIO RECCHI

ROMA V - VIA SAN BASILIO 11-E

TAV. I, XV, XXV, XXVI, XXIX BIBL. D'ARTE ILLUSTRATA

TAV. XVI, XVII, XXI, XXIII, XXVII FOT. ANDERSON

TAV. II, V-XIII, XIX, XXIV, XXVIII FOT. ALINARI

TUTTI I DIRITTI
SONO RISERVATI

ROMA - SOCIETÀ EDITRICE D'ARTE ILLUSTRATA

"GRAFIA" S. A. I. INDUSTRIE GRAFICHE
CLICHÉS DANESI

QUANDO IL PAPA, DOPO LA MORTE DI ANTONIO da Sangallo, propose a Michelangelo di prendere la direzione dei lavori della Chiesa di S. Pietro, egli rifiutò dicendo che « l'architettura non era l'arte sua propria ». Solo allorchè il Papa, dopo molte preghiere, glielo comandò, egli decise di accettare il pesante fardello « per l'amor de Dio ». Michelangiolo si sentiva scultore; e nel sentimento plastico ha origine la sua arte, tanto quando lavora con lo scalpello o col pennello, come quando fa progetti per costruzioni. Ciò che sempre lo riporta all'architettura, quasi contro il suo volere, è la necessità intima di dare alle sue figure, piedistalli cornici ed armature che sieno conformi alla unità ed alla originalità della sua concezione. È la tragedia del genio che tutto deve eseguire da sè perchè da nessuno è compreso, e che vi consuma sè stesso.

Quando Baccio d'Agnolo, architetto pieno di finezza e di grazia, fece il modello per la facciata di S. Lorenzo secondo i disegni di Michelangelo, egli senz'altro lo rifiutò come « una cosa da fanciulli », e poichè un altro tentativo di servirsi di collaboratori non ebbe apparentemente miglior risultato, Michelangelo stesso si mise all'opera. Fece da sè un modello « piccoletto » di argilla per proprio uso, secondo il quale poi, sotto la sua direzione, fu fabbricato un modello di legno più grande, per il quale egli stesso eseguì in cera i bozzetti delle figure. Troviamo il medesimo procedimento nell'eseguire i modelli per la cupola di S. Pietro e per S. Giovanni de' Fiorentini. La sensibilità sottile dello scultore ed il formare e modellare di propria mano risultano qui evidenti.

Solo attraverso la sua opera di scultura si può capire la sua architettura.

Il genio creatore del Brunelleschi si esplica nella ripartizione geometrica dello spazio, Alberti e Bramante danno sviluppo all'ossatura statica del corpo dell'edificio, due cose entrambe estranee alle architetture di Michelangelo nel suo periodo fiorentino. La sua arte architettonica è basata sullo stile decorativo dei marmorari fiorentini ed è più prossima a Donatello che non ai grandi architetti del Quattrocento. Si tratta in fondo sempre della sua originalità singolare che non si inspira alla forma architettonica ed alle conseguenti esigenze statiche, ma crea le sue proprie forme derivandole da un sentimento puramente plastico-dinamico.

Fino nei minimi particolari, come per esempio nelle piccole conchiglie che rifiniscono le scannellature dei pilastri delle Tombe Me-

dicee, fino nei profili taglienti come fossero di metallo, si riconosce sempre la medesima ricerca di una forma individuale, la fantasia che sempre di nuovo attinge nel fondo primo della propria individualità. Nessuna forma è tradizionale, presa in certo qual modo dall'idioma comune, ognuna sembra creata e coniata espressamente per un compito determinato. In ciò Michelangiolo somiglia a Donatello. Si confronti l'architettura di marmo delle Tombe Medicee col tabernacolo dell'Annunciazione in S. Croce. Senza che vi sia la minima imitazione c'è lo stesso sentimento della forma nei capitelli con le maschere angolari in S. Croce, e nelle conchiglie rotte sull'angolo nella Sacrestia Nuova, poi nelle travature arditamente intagliate di Donatello e nel fregio grottesco del cornicione inferiore della Cappella Medicea, nei pilastri a scaglioni del tabernacolo di S. Croce e nella decorazione delle volute dei sarcofaghi e delle coperture laterali. Il collarino ad ovulo sporgente sui capitelli della Sacrestia, lo ritroviamo nel capitello di bronzo del pulpito di Donatello a Prato.

Ma la somiglianza esteriore di queste forme non ci dà ragione della loro affinità artistica; essa ci può soltanto avviare alla scoperta di rapporti più profondi; è invece il senso particolare della forma nella costituzione spirituale dell'opera d'arte che ci prova tale affinità. Ogni singola forma non è l'espressione razionale delle funzioni statiche, essa è animata da un principio di moto suo proprio, ed in certo modo formata da una forza interna. Soltanto così possiamo capire nella Cappella Medicea il significato delle volute tanto sporgenti delle porte laterali, sulle quali scorre una leggera cornice che ha molto minore rilievo. Qui non si tratta di raffigurare un sostegno, ovvero il rapporto statico fra le due parti costruttive, ma si tratta dell'accento plastico e del ritmo delle linee del profilo. Dal punto di vista puramente statico che cosa significherebbero nell'attico dei monumenti le lastre sporgenti, le balaustre capovolte e le volute giacenti sopra di esse? Considerando soltanto le forze attive della struttura tettonica, l'antitesi di peso e sostegno, non troviamo nessuna spiegazione. Solo dal loro valore plastico, come espressione dinamica delle forme, la loro coesistenza acquista un significato profondo. Le lastre e le volute ci danno l'impressione come di una spinta in avanti e di un traboccare in fuori, le balaustre quella di una spinta in alto, di un balzar su; vediamo i movimenti incrociarsi e interferire, sollevarsi e interrompersi come in un artistico accordo di voci obbedienti alle regole del contrappunto. Qualche cosa di musicale appare in queste forme appunto perchè così irrazionali. La stessa cosa si nota

anche nei tabernacoli sulle porte, con le cornici inserite l'una nell'altra che sono stati tanto censurati quanto incompresi; e ancora nel periodo più tardo troviamo lo stesso principio formativo nella Porta Pia, dove si ha la più ardita rinuncia a tutto ciò che è razionalismo nell'architettura.

Come nella plastica vediamo anche qui nell'architettura di Michelangelo lo stesso rapporto tipico tra la forma e il contenuto.

Il significato dell'opera d'arte non si esaurisce nel ritrarre e nell'esprimere; esso risulta da fattori molto più profondi e universali e in questa interpretazione che trascende dall'opera d'arte stessa troviamo la spiegazione dell'enigma della sua essenza. Noi non possiamo comprendere le Sibille e i Profeti della cappella Sistina, il Mosè e gli Schiavi del monumento a Giulio II, se li consideriamo come effigi di una figura umana in un determinato atteggiamento, e non comprendiamo ancora totalmente il loro significato se li consideriamo in quanto esprimono una emozione psichica, un determinato sentimento o un determinato atto di volontà. Inevitabilmente deve sorgere in noi il sentimento che tali figure in questo modo non si possono afferrare nella loro essenza specifica, e che il loro vero senso sia riposto in tutt'altro sistema di rapporti. Il fatto veramente capitale è che esse indiscutibilmente personificano un'idea irrazionale, e sono documento di una caratteristica spiritualità e concezione del mondo. La stessa cosa si verifica anche nella architettura di Michelangelo. Non è il senso oggettivo della costruzione formale, non l'espressione delle funzioni statiche, non la sua destinazione a uno scopo che può spiegare tale architettura. Come per le creazioni figurative si tratta anche qui di cogliere una trascendenza dal contenuto concreto, un rapporto con una sfera irrazionale superiore. L'architettura e la plastica in questa sfera si identificano completamente. Per la forma plastica, concepita come puro simbolo visivo di un'idea irrazionale, è del tutto indifferente se tale oggettivazione è ottenuta nella forma di un corpo umano o di una voluta. Questa comunità però è per Michelangelo assolutamente tipica. Le sue figure mostrano, anche quando non assolvono determinate funzioni statiche qualche cosa di architettonico e d'altra parte le sue architetture hanno, nella loro dinamica interna, qualche cosa di organico e di animato. Troviamo in lui qualche cosa di totalmente nuovo rispetto all'architettura della prima Rinascenza. Il Quattrocento tende sempre all'equilibrio armonico delle forze. Nella struttura statica a un certo peso corrisponde una forza adeguata. Il pilastro sopporta il trave senza sforzo, la costru-

zione si innalza leggera e libera, diminuendo il peso delle singole parti dal basso verso l'alto. Il centro di gravità delle masse come pure l'accento interno della costruzione si ritrovano in basso. Guardando dal basso all'alto il ritmo è decrescente.
Possiamo vedere con la massima chiarezza la trasformazione fondamentale che questo schema statico tradizionale subisce in un temperamento nuovo e a traverso una nuova concezione del mondo, considerando le diverse fasi di sviluppo dei progetti per la facciata di San Lorenzo.
Fu la sua prima creazione di pura architettura e non si può negare che egli dipenda in parte dai progetti dell'amico Giuliano da Sangallo, che ci sono ancora conservati; non solo, ma si può anche pensare a una temporanea collaborazione. Però già nella prima fase vediamo un curioso spostamento: mentre per la costruzione centrale conserva l'architettura a colonne e la « silhouette » derivante dal profilo della navata, nei pilastri laterali la proporzione fra l'ordine inferiore e il superiore è rovesciata. Sull'ordine inferiore più basso poggia l'ordine superiore più alto e più pesante, cosicchè questa proporzione non coincide più con la costruzione centrale. Vi si nota chiaramente la volontà di una nuova forma. Si inizia così il motivo che per Michelangelo sarà predominante: da una parte lo spostamento dell'accento verso l'alto e il ritmo ascendente, e d'altra parte il gravitare della massa verso il basso e la tensione estrema delle forze che la sorreggono. È l'espressione del *pathos* di una lotta interna giunta al suo culmine.
Le seguenti fasi del progetto svolgono questo principio con logica spietata; prima vediamo un piano attico pesantissimo estendersi gravitando su tutta la larghezza della facciata, poi nella costruzione centrale accrescersi l'altezza dell'ordine superiore sopra l'inferiore, finalmente l'ordine superiore più alto è esteso a tutta la larghezza della facciata.
Lo stesso ritmo lo ritroviamo nella Cappella Medicea nelle basse porte e nei pesanti tabernacoli sovrapposti. Tutto il potere espressivo della massa plastica come pure del senso interno della costruzione è spostato in alto; è uno slancio poderoso che poi sul cornicione a macigno viene a frangersi rifluendo. Lo stesso si ripete nelle tombe; le imponenti figure giacenti gravano pesantemente sui sarcofaghi; dalle linee delicate, che sotto di esse quasi minacciano di cedere e di rompersi; è una dissonanza potente, insoluta, portata al suo culmine di drammaticità.

Dopo queste considerazioni possiamo comprendere il significato della gara fra Antonio da Sangallo e Michelangelo per il cornicione superiore del Palazzo Farnese e la vittoria dell'ultimo. Confrontando il pesante cornicione fiorentino di Michelangelo a larghe fascie con i gracili cornicioni di Antonio nel palazzo Sacchetti e nel palazzo Mellini, dobbiamo riconoscere che anche qui è espressa l'idea della gravitazione del peso che preme sotto di sè tutta la facciata. Non si tratta certo della classica energia dei profili secondo le regole di Vitruvio che il Sangallo certamente conosceva molto bene. La próporzione fra il pilastro e il trave e l'attico nel palazzo dei Conservatori mostra chiaramente che Michelangelo colloca l'accento principale sul cornicione superiore.

Il mutamento introdotto dal Rainaldi nella facciata del palazzo dei Senatori, col quale il piano superiore del progetto di Michelangelo, come appare nell'incisione del Du Pérac, è ridotto a un mezzanino, si rivela come un totale e fondamentale cambiamento di concezione. Appunto quel ripetersi ostinato del medesimo motivo, il pesante ritmo spondaico, il conglobarsi del movimento nella zona superiore, è tipico per Michelangelo. Invece, nell'esecuzione della prima maniera barocca, il movimento corre in su facile e leggero, l'accentuazione si sperde in alto. È solo uno svolgimento dello stesso sentimento della vita che si rivela in questo cambiamento apparentemente lieve del piano superiore; anche se la torre ne appare più alta e più libera. Il movimento evade verso l'alto.

Questo è fondamentalmente contrario allo spirito di Michelangelo. In lui il movimento è sempre legato esteriormente e vincolato in limiti fermi. Potemmo constatare nei disegni per la facciata di S. Lorenzo come la molto mossa linea di contorno dello schema della facciata di Giuliano, viene sempre più raccolta e unificata. Il modello in legno alla fine della serie mostra una muraglia rettangolare impressionante nel suo squallore esterno. Tutta la vita è raccolta nelle forme interiori. Appunto per la coercizione esterna di una barriera insuperabile, il giuoco interno delle forze si tende all'estremo. E anche in questo la plastica dimostra questa stessa concezione. Esteriormente l'atteggiamento è sempre di quiete, si pensi al Gigante o al Mosè, eppure tutti i muscoli sono tesi. È una forza che minaccia sempre di erompere e solo faticosamente e imperiosamente è contenuta dalla volontà. Ma non è un determinato momento psicologico di una lotta interna dipendente da determinate premesse, come si è cercato di definire

l'atteggiamento del Mosè; ma è il contrasto interno fra sentire e volere, come problema ultra-individuale.
In base a questa concezione estetica fondamentale si può rispondere anche alla tanto dibattuta questione se la cupola di S. Pietro, così com'è, corrisponda o no al modello fatto da Michelangelo. Il profilo agilmente saliente della curva della cupola, e il movimento che tende a perdersi in alto e si accentua nella lanterna, come è nell'esecuzione definitiva, non si mostrano conformi alle caratteristiche dell'arte michelangiolesca, che vediamo piuttosto nella forma della cupola più schiacciata, quale appare nelle incisioni del Du Pérac, nella tensione interna di essa premuta anche dalla corona di colonne del tamburo, mentre sulla cupola stessa grava il forte peso della lanterna larga e bassa. Le incisioni corrispondono fedelmente alla descrizione del modello fatta dal Vasari, mentre il modello di legno ancora esistente appartiene, almeno per quanto riguarda la curvatura della cupola e la lanterna, a un'epoca posteriore alla morte di Michelangelo.
Quando la statua equestre di Marco Aurelio fu trasportata dalla piazza della Basilica Lateranense sul Campidoglio, ciò fu fatto secondo le istruzioni di Michelangelo, come è esplicitamente detto nei resoconti del Comune. Di fronte ai quali perde di valore l'allusione alquanto vaga nella lettera di Giovanni Maria della Porta al Duca Francesco Maria di Urbino. Prima di tutto la collocazione e le proporzioni provano senz'altro che il piedistallo fu fatto secondo il disegno di Michelangelo. Infatti esso appare piccolo e basso quasi delicato nel profilo, rispetto alla poderosa figura bronzea. I forti fianchi del cavallo sembrano sporgere in fuori e la sua zampa levata, nell'atto di avanzare, si stende fuori del piano del piedistallo. Anche qui l'accento è spostato in alto. Ma c'è anche qualche altra cosa; il piedistallo ci offre la misura per la statua. Appunto per la piccolezza di quello essa appare immensamente più grande. Ritroviamo lo stesso rapporto fra le figure giacenti delle Tombe Medicee e i sarcofaghi. In questi ci è data in certo modo la misura umana; servendoci della quale, allora veramente siamo in grado di comprendere la sovrumana grandezza di questa razza di titani. Anche nelle forme puramente architettoniche di Michelangelo ritroviamo la misura per questa tensione. Un singolare esempio è la tribuna sulla porta principale di S. Lorenzo dalla quale dovevano essere mostrate al popolo nei giorni di festa le preziose reliquie del tesoro mediceo: grandi colonne sorreggono la pesante travatura col balcone, su di questo si aprono tre porte, sorprendentemente piccole, finemente

incorniciate. Ne risulta un doppio effetto. Le piccole porte, che ci danno la misura dell'uomo, aumentano l'imponenza dell'architettura che inquadra il portale; viceversa, in proporzione di questa, che è posta in immediata vicinanza dell'osservatore, le piccole porte sembrano sollevate in un'altezza indeterminata e lontana, come relegate fuori dalla realtà. Ciò che si vede apparire lassù non sembra di questo mondo.
L'architettura di Michelangelo prende origine dalla plastica. Ma ogni plastica significa isolamento spaziale. La prima idea per il monumento a Giulio II consisteva in una tomba isolata di dimensioni grandiose; ed anche per le tombe medicee l'ispirazione iniziale fu la stessa. Non possiamo quasi rappresentarci, nel piccolo spazio della Sagrestia nuova, quella immensa mole quale ci appare in alcuni abbozzi rimasti. Lo spazio vuoto circostante non è affatto sentito; esso non tocca l'immaginazione dell'artista.
Perfino nel ricetto della Biblioteca Laurenziana, nella scala, un corpo di massa è posto isolato in uno spazio vuoto e da esso alla parete corre soltanto come un leggero ponte. Che la strana disposizione corrisponda all'intenzione artistica di Michelangelo, anche se il particolare sia da attribuirsi all'Ammannati, ce lo dimostra la descrizione che è nella sua lettera all'Ammannati stesso. Lo spazio libero, un incavo stretto e profondo, non è trattato architettonicamente. Ogni parete è considerata soltanto come un'indipendente superficie di rilievo.

Nel periodo romano degli ultimi tempi si compie una trasformazione sorprendente. La prima opera in cui questo cambiamento si rivela è il progetto per la piazza del Campidoglio. Quando si entra nella piazza, dopo aver salito l'ampia cordonata, ci si sente come circondati improvvisamente e irresistibilmente. Sembra di essere in uno spazio chiuso, benchè una delle pareti della piazza manchi e anche le altre tre non siano contigue l'una all'altra. Quell'effetto singolare per cui sembra quasi all'osservatore di sentirsi con dolce forza abbracciato dipende principalmente dalla disposizione obliqua delle costruzioni laterali e della loro divergenza verso l'interno. Benchè questa disposizione, come è dimostrato, dipenda delle fondamenta dell'antico palazzo dei Conservatori, l'aver tratto partito da questa anomalia, è ugualmente caratteristico della concezione artistica di Michelangelo. Quale fosse il suo intento ce lo ha detto egli stesso chiaramente, poichè ha disegnato la pianta della piazza per così dire sul terreno stesso. Gli scalini che scendono verso l'interno descrivono un grande ovale che corre circa a

uguale distanza dalle pareti della piazza, ed è accentuato dal disegno ornamentale a stella del pavimento nel centro del quale si innalza l'antica statua equestre. Ciò che abbiamo davanti è una regolare costruzione centrale in un ambiente libero.
La medesima idea appare nei progetti per S. Giovanni de' Fiorentini e per la cappella Sforza in S. Maria Maggiore, i quali appartengono ai suoi ultimi anni. Lo spazio stesso diventa principio formatore. La forza di espansione dello spazio sembra discostare le masse dei muri, incurvarle, penetrarvi. La differenza fondamentale nel modo di concepire rispetto al periodo fiorentino si rileva principalmente e chiaramente dal modo di lavorare; mentre fra i modelli fatti di propria mano per le costruzioni che si aggruppano intorno a S. Lorenzo troviamo quasi esclusivamente disegni di prospetti — solo pochi accenni si riferiscono alle piante — invece per le costruzioni del periodo della vecchiaia sono preponderanti i disegni di piante. L'interesse si concentra sulla pianta; e da essa deriva la concezione architettonica. Spesso vediamo le forme delle piante in leggeri disegni a matita subire infinite trasformazioni sul medesimo foglio. È da notarsi inoltre che a volte è data solo la forma interna, mentre la forma esterna del blocco costruttivo come forma della massa plastica viene trascurata. Il tracciato della pianta diventa così il vero esponente del modo di trattare lo spazio.
Che significa però una tale trasformazione? La costruzione di S. Pietro ci dà la risposta. L'arte di Bramante, verso la quale Michelangelo si era mostrato fin qui avverso, perviene ad influire decisivamente sul suo sviluppo di architetto. Le parole che egli scrisse al Vasari riferendosi a Bramante, che prima aveva considerato come il suo più grande nemico, sono come una rivelazione: « Chi si allontana da Bramante, si allontana dalla verità ».
Dalle semplici trattazioni geometriche dello spazio della prima rinascenza fiorentina, per le quali i muri servivano soltanto come limiti, come egli li vedeva nelle opere del suo amico Giuliano da Sangallo non v'era una via diretta per giungere a una dinamica dello spazio che potesse dare espressione architettonica al conflitto interno che si rivela nelle sue opere plastiche. Dalla sua sensibilità plastica poteva essergli immediatamente suggerita soltanto una forma plastica dell'architettura. Questo fu appunto l'acquisto del suo periodo fiorentino.
Soltanto il decisivo progresso realizzato da Bramante nel portare il suo primo progetto per S. Pietro fino al piano definitivo, soltanto

la contrapposizione dei due elementi, massa e spazio, come due principî formativi che si condizionano a vicenda, spianò la via all'ultimo stile architettonico di Michelangelo. Quello che Michelangelo giudicò essenziale nel progetto di Bramante si riconosce dalle modificazioni che egli propose. Le sue parole a Vasari mostrano chiaramente che egli non aveva intenzione di respingere la concezione di Bramante, — mentre invece sembra far ciò per il modello di Antonio da Sangallo, il quale pareva nuovamente distruggere e spezzare l'unità del concetto —, ma egli voleva liberarla da tutte le aggiunte posteriori, e renderla più piena e più forte. Lo spazio è trattato in modo da ridurlo ad unità, ma altrettanto avviene con le masse dei muri che lo rinserrano. Le singolari congiunzioni oblique delle tribune con gli angoli della fabbrica, nella pianta, mostrano l'intento di circondare l'edificio con un anello solido di muraglia. Come nell'ultimo progetto per S. Giovanni de' Fiorentini, è come se il blocco della massa fosse vuotato e dilatato dal di dentro.

L'antitesi fra spazio e massa, che da Bramante fu risolta nel senso di un equilibrio stabile, diventa in Michelangelo una lotta potente fra forze interne ed esterne, che si mantengono in equilibrio solo mediante una tensione estrema. Ciò che prima nella forma plastica abbiamo interpretato come un conflitto delle forze interne della massa animata contro la coercizione esterna, sembra ora portato ad un livello superiore. Non più soltanto nella massa plastica si attua il conflitto delle forze; alla massa si contrappone ora come nemico anche lo spazio. Ma questa è ancora sempre una lotta di forze uguali, impossibile a risolversi, infinita ed eterna come l'aspirazione e il dolore dell'uomo: « Nessuno sa quanto sangue costa ».

ELENCO DELLE OPERE

Monumento a Giulio II:

Progetto per un monumento isolato nella chiesa di S. Pietro; marzo 1505.

1° Progetto per un monumento alla parete. Maggio 1513.

2° Progetto ridotto per un monumento alla parete 1516.

Progetto per il collocamento in S. Pietro in Vincoli, Roma; aprile 1532; architettura compiuta nel 1544.

Modello per la cornice a tamburo della cupola del Duomo di Firenze, c. 1515. (*non eseguito*).

S. Lorenzo a Firenze, Facciata, fine 1516-1520 (*non eseguita*).

Palazzo Medici a Firenze: progetto per una finestra al piano terreno. c. 1517.

S. Apollonia a Firenze, Portale (?) e altare maggiore (*non conservati*).

Castel S. Angelo a Roma, Facciata della piccola cappella Leone X.

S. Lorenzo a Firenze, Sagrestia nuova. Novembre 1520-1526, 1530-1534.

Progetto di una villa per il marchese Federico Gonzaga; giugno 1523.

Biblioteca Laurenziana a Firenze, 1523-1534, 1549-1559.

S. Lorenzo a Firenze, Progetto per il Ciborio sull'altare maggiore (*non eseguito*) e tribuna delle relique sul portale principale, 1526, 1531-1532.

Fortificazioni sul colle di S. Miniato, 1529.

Progetto per il ponte di Rialto a Venezia 1529 (?) (*non eseguito*).

Campidoglio in Roma; Disposizione della piazza (Scalinata, Palazzo dei Senatori, Palazzo del Conservatore, Museo capitolino) progetto 1536; c. 1546, metà del XVII secolo.

Palazzo Farnese a Roma (cornicione, finestra centrale del 1° piano, e 2° piano dell'architettura del cortile); 1545, dopo il 1547.

Fortificazione del Borgo in Roma sotto Paolo III.

S. Pietro in Roma. 1547 fino alla sua morte; novembre 1558-novembre 1561. Modello della cupola (1588-1590 esecuzione della curvatura della cupola).

Progetto e modello del palazzo per Giulio III vicino a S. Rocco; ottobre 1551 (*non eseguito*).

Palazzo del Vaticano a Roma, Scalinata davanti al nicchione del Belvedere, 1552 (forse anche l'idea del nicchione è di Michelangelo).

Intenzione di prendere la direzione generale della progettata costruzione per la Chiesa de Gesuiti in Roma, 1554.

S. Giovanni dei Fiorentini in Roma, progetto e modello; ottobre 1559-1560. (Il progetto di Michelangelo non fu messo in esecuzione).

Porta Pia in Roma, c. 1561 (la costruzione superiore aggiunta nel 1853).

S. Maria degli Angeli (rifacimento del *Tepidarium* delle Terme Diocleziane, ridotto ad una chiesa, cortile del convento. Progetto per un ciborio del Sacramento) c. 1561.

Cappella Sforza in S. Maria Maggiore, 1564-1573 (demolita nel 1748).

BIBLIOGRAFIA

Fonti.

Paolo Giovio. Michaelis Angeli vita. (pubblicata per la prima volta dal Tiraboschi. Storia della Letter. Ital. IX, p. 291, 1781).

Ascanio Condivi. Vita di Michelangelo Buonarroti, 1553.

Giorgio Vasari. Vite degli architetti, pittori e scultori. 1ª ed. 1550, 2ª ediz. 1568.

K. Frey. Sammlung ausgewahlter Biographien Vasaris II, mit sammtlichen zeitgenossischen Biographien Michelangelos.

Le lettere di Michelangelo Buonarroti, per cura di G. Milanesi, 1875.

Giovanni Bottari e Ticozzi. Raccolta di lettere, 1822.

K. Frey. Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonarroti, 1899.

Opere generali.

H. Grimm. Das Leben Michelangelo Buonarrotis. 1860.

A. Gotti. Vita di Michelangelo Buonarroti, 1876.

C. Heat Wilson. Life and works of Michelangelo Buonarroti.

A. Springer. Raffael u. Michelangelos, 1875.

J. A. Symonds. The life of Michelangelo Buonarroti, 1893.

C. Justi. Michelangelo, 1900.

C. Ricci. Michelangelo, 1901.

H. Thode. Michelangelo und das Ende der Renaissance. 1902-1912.

H. Thode. Michelangelo. Kritische Untersuchungen. 1908-1913.

C. Justi. Michelangelo. Neue Beiträge und Erklärung seiner Werke. 1909.

H. Machowsky. Michelangelo, 1918.

C. Justi. Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke. 1909.

Opere su Michelangelo architetto.

Ch. Garnier. in Gazette des Beaux Arts, 1876.

J. Durm. Zwei Grosskonstructionen der italienischen Renaissance, in Zeitschr. f. Bauwesen, XXXVII (1887), p. 482.

H. Geymüller. Michelangelo als Architekt.-in Die Renaissance Architektur in Toscana VIII.

A. Michaelis. Michelangelos Plan zum Kapitol, in Zeitschrift f. bild. Kunst. N. F. II (1891), p. 184.

Fernand de Navenne. Les origines du Palais Farnese, in Revue de Deux Mondes. t. 131, (1895), p. 352.

Ch. Huelsen. Bilder aus der Geschichte des Kapitols. 1899.

E. Rodocanachi. Le Capitole romain, 1904.

Ferri. u. Jacobsen. Neue entdeckete Michelangelos — Zeichnungen in den Uffizien. 1905.
F. v. Marcuard. Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler. 1901.
K. Frey. Die Handzeichnungen Michelagnolos Buonarrotis 1909-1911.
Friedrich Ostendorf. Bramante u. Michelangelo, in Nord-deutsche Bauzeitung, X. (1914). Ueber die Handzeichnungen.
A. E. Brinkmann. in « Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft). 1919.
Dagobert Frey. Michelangelo-Studien, 1920.
G. Giovannoni. Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo. in Rivista di Architettura I, 1922, fasc. V.
A. Popp. Die Medici Kapelle, 1922.

STAMPE.

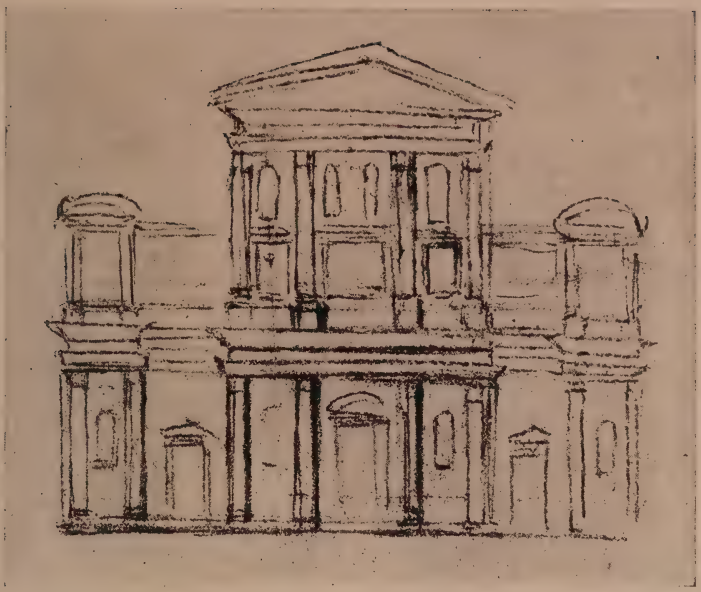
A. Lafreri. Speculum romanae magnificentiae.

ELENCO DELLE TAVOLE

I. MONUMENTO A GIULIO II. PRIMO PROGETTO (SACCHETTI).
II. ROMA – S. PIETRO IN VINCOLI. MONUMENTO A GIULIO II.
III. FIRENZE – S. LORENZO. SECONDO PROGETTO.
IV. S. LORENZO. TERZO PROGETTO.
V. FIRENZE – S. LORENZO. SACRESTIA NUOVA (PROGETTO DI PARETI).
VI. S. LORENZO. SACRESTIA NUOVA.
VII. SACRESTIA NUOVA. TABERNACOLO.
VIII. SACRESTIA NUOVA – TABERNACOLO.
IX. SACRESTIA NUOVA. MONUMENTO A GIULIANO DE' MEDICI.
X. FIRENZE – BIBLIOTECA LAURENZIANA. PROGETTO.
XI. BIBLIOTECA LAURENZIANA. RICETTO.
XII. BIBLIOTECA LAURENZIANA. RICETTO E SCALA.
XIII. BIBLIOTECA LAURENZIANA. SALA GRANDE.
XIV. FIRENZE – S. LORENZO. TRIBUNA DELLE RELIQUIE.
XV. ROMA – CAMPIDOGLIO (DAL DU PÉRAC).
XVI. CAMPIDOGLIO. PALAZZO DE' SENATORI. SCALONE.
XVII. CAMPIDOGLIO. PALAZZO DE' CONSERVATORI.
XVIII. PALAZZO DE' CONSERVATORI. DETTAGLIO CON LA STATUA DI MARCO AURELIO.
XIX. ROMA – CASTEL S. ANGELO. CAPPELLA DI LEONE X.
XX. ROMA – PALAZZO FARNESE.
XXI. PALAZZO FARNESE. FÍNESTRA CENTRALE.
XXII. PALAZZO FARNESE. CORNICIONE.
XXIII. PALAZZO FARNESE. CORTILE.
XXIV. ROMA – S. PIETRO. ABSIDE E CUPOLA.
XXV. S. PIETRO. ESTERNO (DAL DU PÉRAC).
XXVI. S. PIETRO. INTERNO (DAL DU PÉRAC).
XXVII. ROMA – PORTA PIA.
XXVIII. PIANTA DI S. GIOVANNI DE' FIORENTINI.
XXIX. PIANTA DI S. PIETRO. (DAL DU PÉRAC).

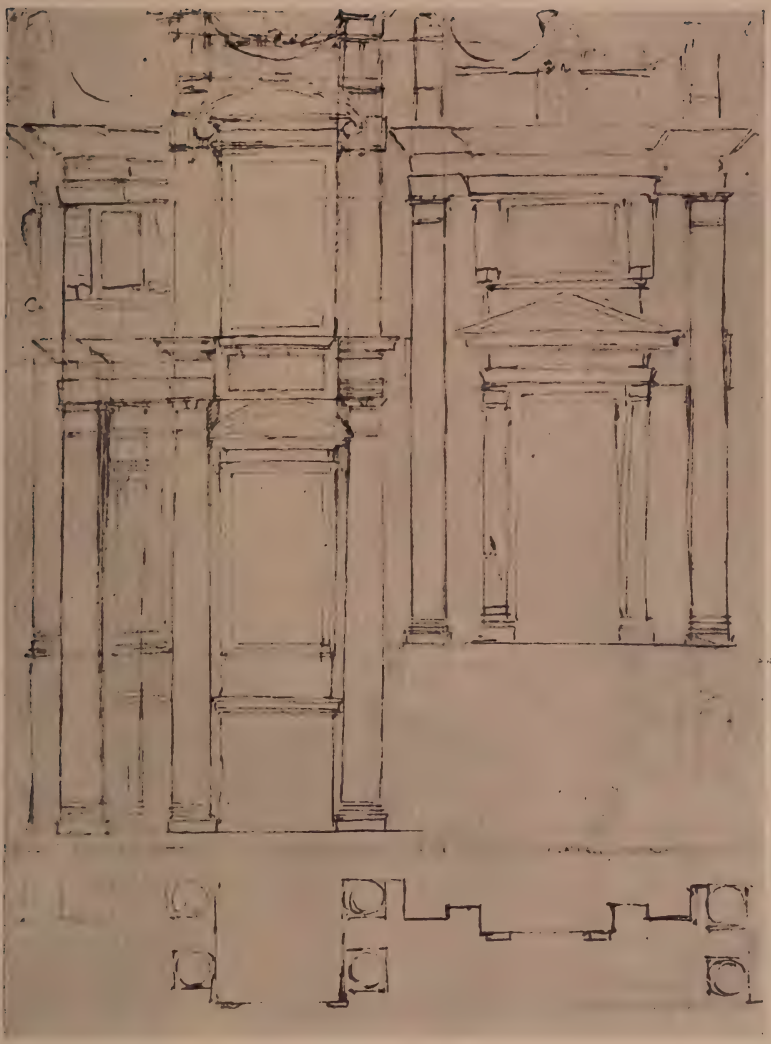
I.

II.



III.

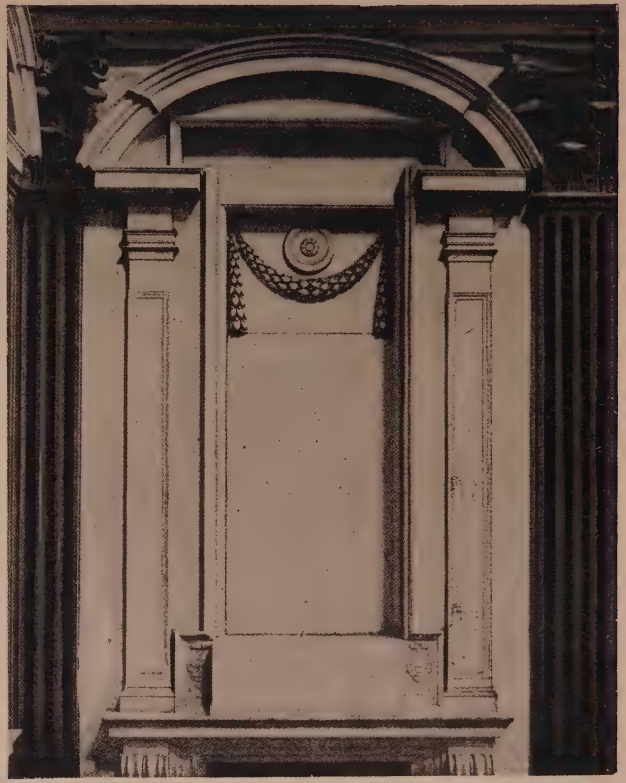
IV.



V.

VI.

VII.



VIII.

IX.

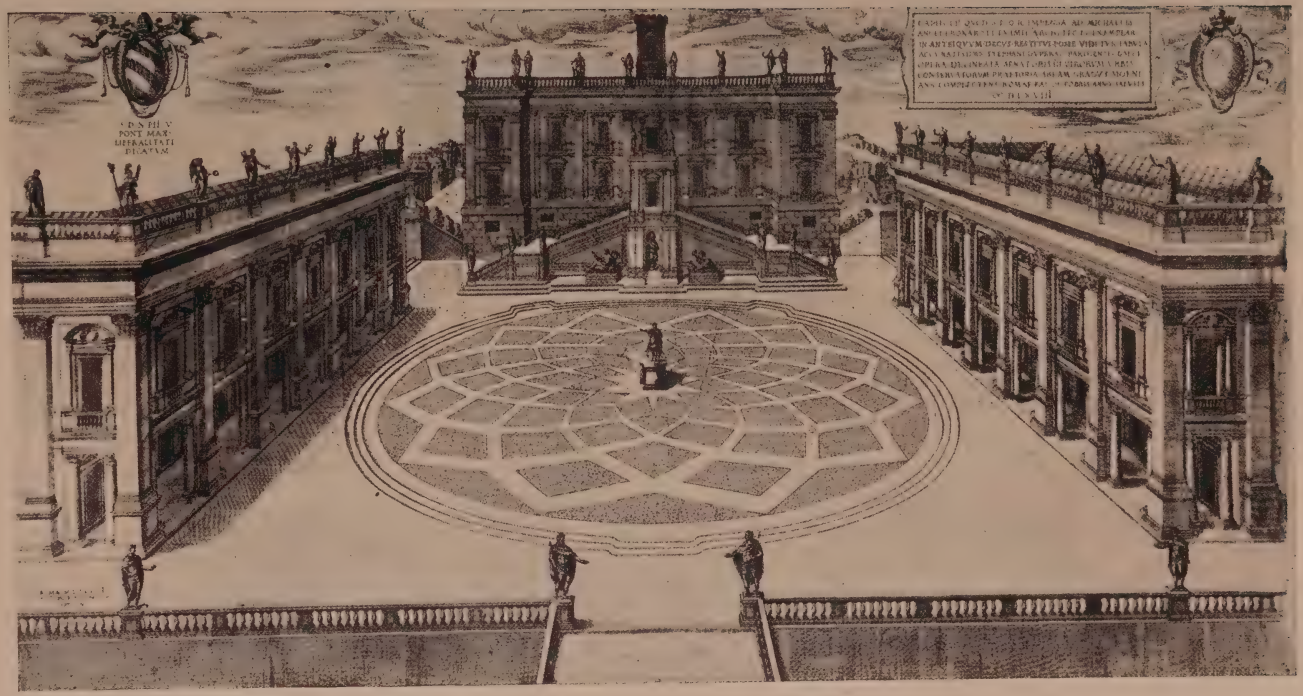
X.

XI.

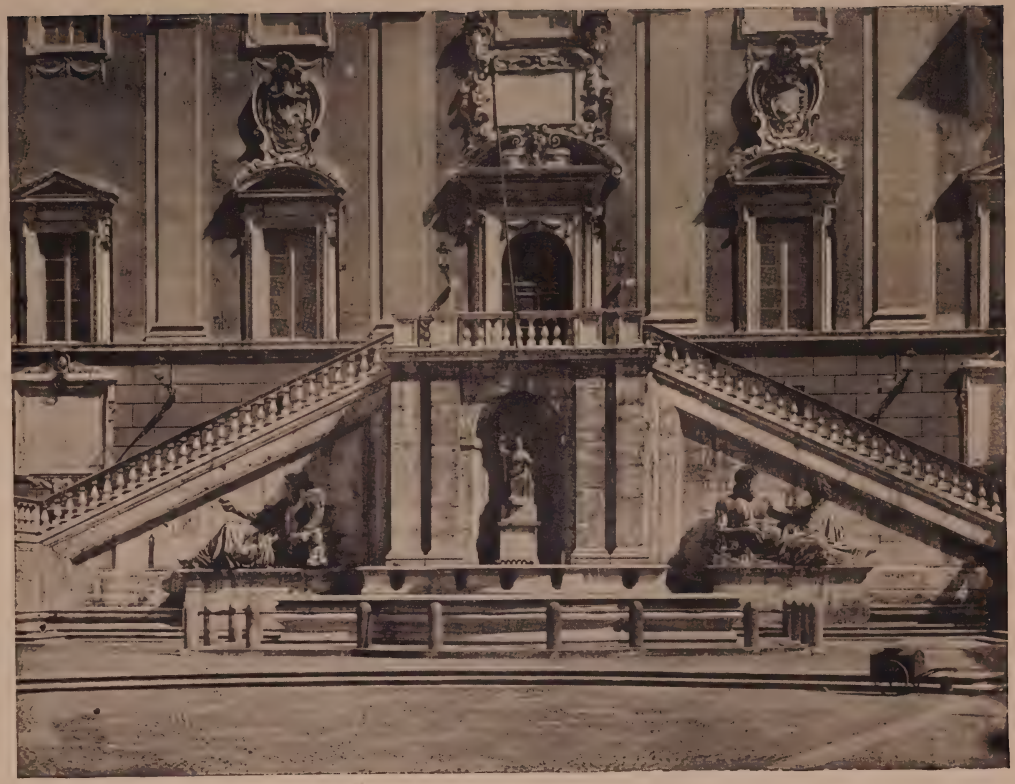
XII.

XIII.

XIV.



XV.



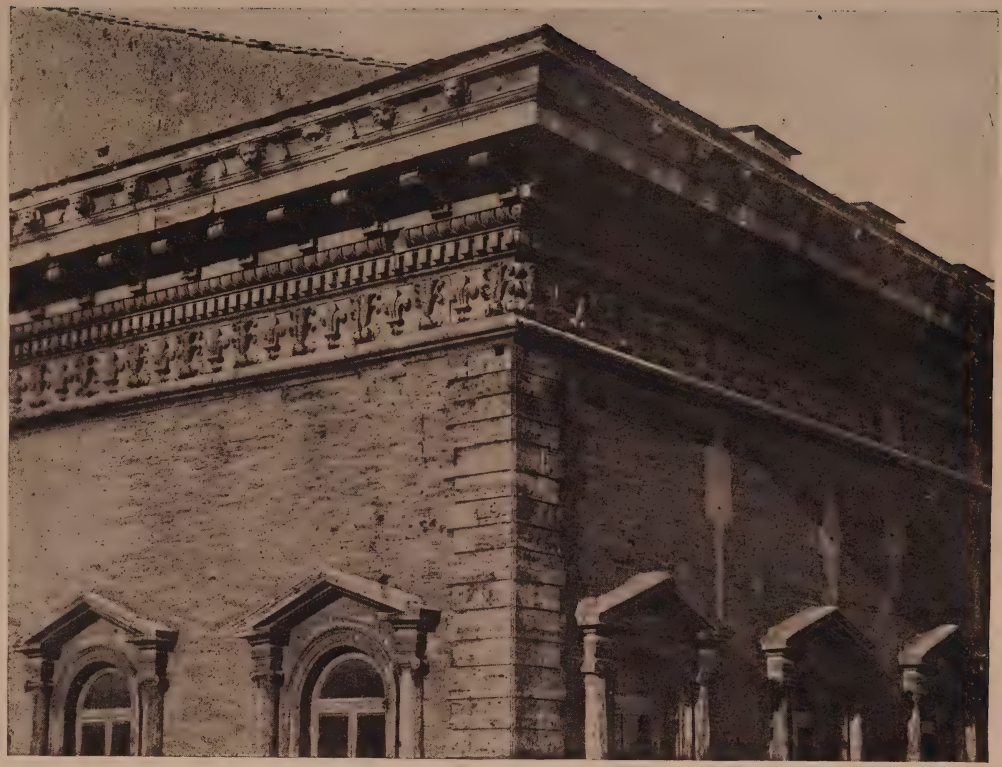
XVI.

XVII.

XVIII.

XIX.

XXI.

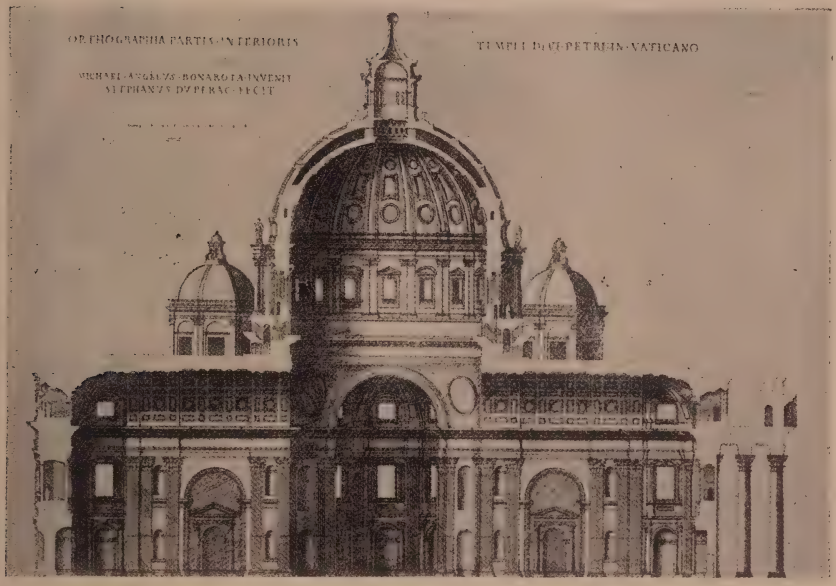


XXII.

XXIII.

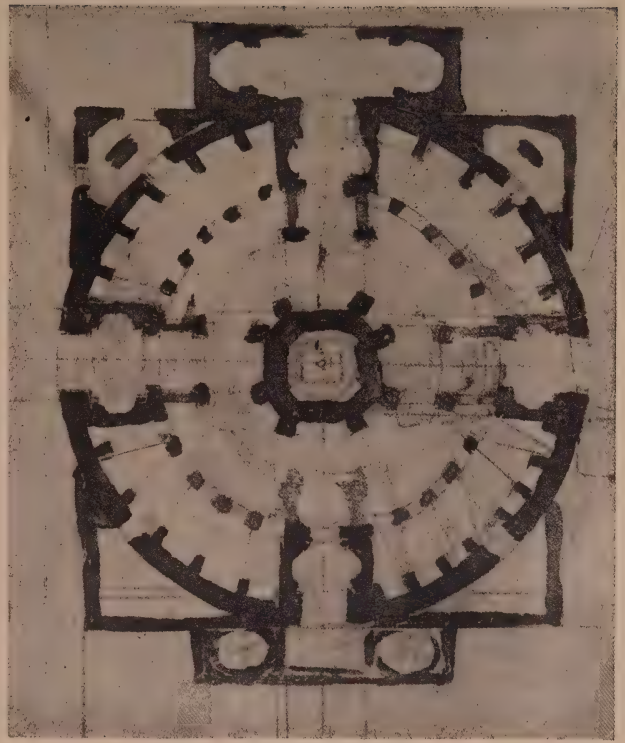
XXIV.

XXV.

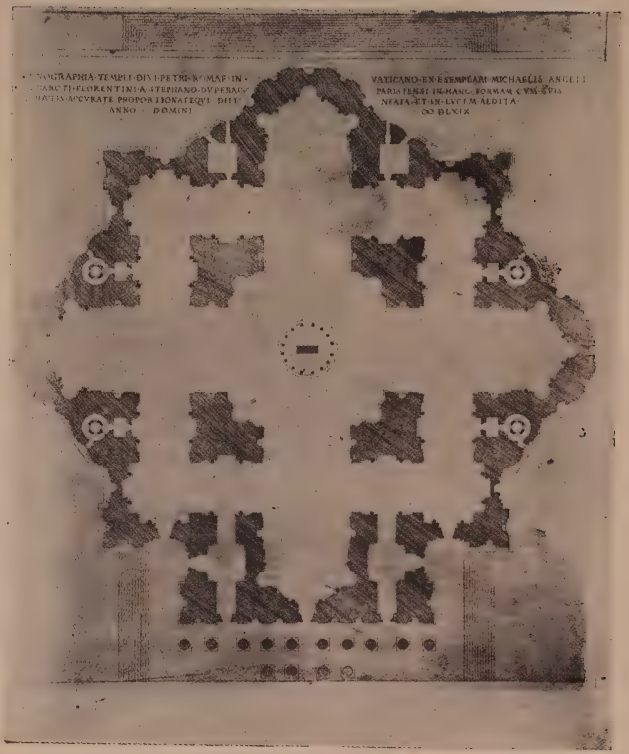

ORTHOGRAPHIA PARTIS INTERIORIS
TEMPLI DIVI PETRI IN VATICANO
MICHAEL ANGELVS BONAROTA INVENIT
STEPHANVS DVPERAC FECIT

XXVI.

XXVII.



XXVIII.



XXIX.

ERRATA CORRIGE:

Pag. 15, FONTI:

sämmtlichen zeitgenöss'chen *invece di:* sammtlichen zeitgenossichen

Pag. 15, OPERE GENERALI:

Mackowsky *invece di:* Machowsky

Aggiungi: E. PANOFSKY, Zur Michelangelo – Literatur seit 1914, in Jahrbuch für Kunstgeschichte I (1921-1922).

Pag. 16: Le opere di FERRI u. JACOBSEN, MARCUARD, K. FREY vanno poste sotto: « Opere generali » a pag. 15.

L'ARTE

DIRETTA DA ADOLFO VENTURI

RIVISTA BIMESTRALE

DI STORIA DELL'ARTE MEDIOEVALE E MODERNA

DIREZIONE REDAZIONE AMMINISTRAZIONE:

VIA FABIO MASSIMO, 60 – ROMA

ABBONAMENTO ANNUO L. 80

BOLLETTINO D'ARTE

DEL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE

RIVISTA DEI MUSEI GALLERIE E MONUMENTI D'ITALIA

DIRETTA DA ARDUINO COLASANTI

DIRETTORE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

ABBONAMENTO A 12 FASCICOLI L. 120

FASCICOLO SEPARATO L. 12

CASA EDITRICE BESTETTI & TUMMINELLI

MILANO - ROMA

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA

VOLUMI PUBBLICATI

A. COLASANTI, direttore delle Antichità e Belle Arti.	LAURANA
A. DE RINALDIS, ispettore del Museo Nazionale di Napoli.	CAVALLINO
A. FERRI	MAGNASCO (volume doppio)
G. FIOCCO, ispettore Gallerie di Venezia	STROZZI
O. GROSSO, direttore dell'Ufficio Belle Arti di Genova.	DECORATORI GENOVESI
H. HEMPEL	C. RAINALDI
A. L. MAYER, direttore della Pinacoteca di Monaco.	IL GRECO
A. MUÑOZ, sopraintendente ai monumenti del Lazio e degli Abruzzi.	BORROMINI - PIETRO DA CORTONA architetto, MADERNO
G. NICODEMI, conservatore dei Musei di Brescia.	PITTORI LOMBARDI
R. OLDENBOURG, del Kaiser Friedrich Museum.	FETI - JAN LYS
A. VENTURI, della R. Università di Roma	L. B. ALBERTI - BRUNELLESCHI
L. VENTURI, della R. Università di Torino	IL CARAVAGGIO
H. VOSS, del Kaiser Friedrich Museum	G. M. CRESPI
D. FREY, della Technische Hochschule di Vienna.	MICHELANGELO architetto
F. MALAGUZZI-VALERI, direttore della R. Pinacoteca di Bologna.	BRAMANTE

BIBLIOTECA D'ARTE ILLUSTRATA

ANNO III - FASC. 19 - PREZZO L. 10

Conto corrente postale

Gerente: ARTURO DELLA ROSSA

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01152 3962

PREZZO L. 10